

# Benjamin, Lichtenberg, la joroba y los añicos<sup>\*</sup>

Pablo Oyarzun R.

Universidad de Chile

oyarzun.pablo@gmail.com



Fecha de recepción: 15-7-2016

Fecha de aceptación: 1-12-2016

## Resumen

En relación con las referencias de Benjamin a G.C. Lichtenberg, este artículo se centra en la figura del hombrecito jorobado de la canción infantil alemana, que es particularmente relevante para Benjamin, en la medida en que personifica el motivo de la *Entstellung* ('distorsión'). Este motivo es tratado sobre la base de los comentarios de Benjamin a la obra de Franz Kafka. Se concluye con una consideración que relaciona lo anterior con el enano teológico, la llegada del Mesías y el sentido de la redención en el texto titulado *Sobre el concepto de historia*.

**Palabras clave:** suerte; distorsión; olvido; redención

## Abstract. *Benjamin, Lichtenberg, the Hump, and the Splinters*

In connection with Benjamin's references to G. C. Lichtenberg, this paper focuses on the figure of the little hunchback of the German children's song, which is particularly relevant for Benjamin, inasmuch as it personifies the motif of *Entstellung* (distortion). This motif is further questioned on the basis of Benjamin's commentaries on Kafka, concluding with a consideration that relates the former to the theological dwarf, the coming of the Messiah, and the meaning of redemption in Benjamin's *On the Concept of History*.

**Keywords:** luck; distortion; oblivion; redemption

## Sumario

- |                           |                            |
|---------------------------|----------------------------|
| 1. El nombre de un cráter | 5. Retratos                |
| 2. La suerte y la joroba  | 6. Los añicos              |
| 3. Distorsión y olvido    | Referencias bibliográficas |
| 4. El enano teológico     |                            |

<sup>\*</sup> Este ensayo forma parte del proyecto FONDECYT 1160765, titulado *Destellos de inmanencia: Georg Christoph Lichtenberg sobre lenguaje y pensamiento*.

Benjamin se refiere a Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799) o lo cita en diversas ocasiones y en contextos variados, a veces relevantes. En total, cuento diecinueve menciones a lo largo de sus *Gesammelte Schriften*, sin considerar las que contiene su correspondencia y la labor que, declarada en su *curriculum vitae*, le encargara el coleccionista Martin Domke, consistente en una exhaustiva bibliografía de y sobre Lichtenberg (el «fichero Lichtenberg»), la cual se conserva, aún sin publicar, en la colección «Benjamin» que Domke dejó como legado en la Universidad Justus Liebig de Gießen. Y, por cierto, no se puede omitir la carta al amigo Gotthilf Hieronymus Amelung, que Benjamin reproduce como segunda, antecedida por una breve presentación, en su antología epistolar *Alemanes. Una serie de cartas* (IV-1 153-155<sup>1</sup>), además de lo que inmediatamente abordaré. Todo ello podrá considerarse, finalmente, exiguo, sin embargo, tiendo a pensar que entre Benjamin y Lichtenberg y su «fascinante mundo de pensamientos», como aquel refiere a Scholem a propósito de su trabajo radiofónico (Benjamin, 1978: 563), hay más de un vínculo.

## 1. El nombre de un cráter

En 1933, Benjamin escribió una radionovela con el título *Lichtenberg: Un corte transversal* (IV-2 694-720). La radionovela, precedida por una cuidadosa preparación, no fue transmitida y se sumó al enorme caudal de su obra póstuma. (Las notas correspondientes pueden ser consultadas en VII 837-845.) El emplazamiento: la Luna. En un cráter identificado solo con sigla y número, sesiona un comité de alta investidura para la investigación de la Tierra<sup>2</sup>.

Los seres lunares, cuyas peculiaridades más conspicuas son alimentarse del silencio de sus conciudadanos y no conocer la muerte, han conducido largamente el comité en cuestión, de modo que, de la Tierra, lo saben todo, mientras esta nada sabe de la Luna. Disponen de técnicas sofisticadas de fácil manejo. La fotografía, la practican desde siempre. En su «parque de máquinas», hay tres que han sido regularmente empleadas en la referida investigación: el espec-

1. Las referencias remiten a la edición de las *Gesammelte Schriften* de Benjamin (véase la bibliografía). Las traducciones de las citas, tanto de Benjamin como de otros autores, son mías. En cuanto a las menciones de Lichtenberg que cabe consignar, encontramos: «Karl Kraus» (II-1 407), «Aus dem Brecht-Kommentar» (II-2 506), «Die Rückschritte der Poesie» (II-2 577), «Sur Scheerbart» en «Ästhetische Fragmente» (II-2 602), «Bert Brecht» (II-2 682), «Der Autor als Produzent» (II-2 696), «Drei kleine Kritiken über Reisebüchern» (III 77), «Hebel gegen einen neuen Bewunderer verteidigt» (III 205); «Chichleuchlauchra. Zu einer Fibel» (III 268), «Der Irrtum des Aktivismus» (III 352), la reseña de Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve* (III 560), «Steuerberatung», en *Einbahnstraße* (IV-1 139), la ya referida carta a Amelung, «Kleiner Briefwechsel mit dem Steuerbehörde», de «Satiren, Polemiken, Glossen» (IV-1 470), «Lichtenberg. Ein Querschnitt», referido en la siguiente sección, «Deutsche Sonderlingen, de «Miszellen» (IV-2 830), el par de menciones en los *curricula* de Benjamin (VI 223, 227) y la primera entrada de diario en «Tagebuch vom siebenten August neunzehnhunderteinunddreissig bis zum Todestage» (VI 443).
2. La pieza alude a la «Muy graciosa misiva de la Tierra a la Luna», incluida en los *Ensayos recreativos* (*Unterhaltsame Aufsätze*) de Lichtenberg (Lichtenberg, 1972: 406-413).

trófono, que les permite escuchar y verlo todo; el parlamonio, que traduce la a menudo fastidiosa plática de los humanos a música de las esferas que les resulta familiar, y el oniroscopio, con el cual observan los sueños de los terrícolas, movidos por el interés que tienen en el psicoanálisis.

Se asiste a la sesión número 214 del comité. Todos sus miembros —unos nombres, Labu, Sofanti, Peka, los tomó Benjamin de la novela fantástica de Paul Scheerbart, *Lesabéndio* (1915), que tanto admiraba— comparten la convicción de que la pesquisa es en definitiva estéril, porque no se ha comprobado que de alguno de los seres humanos haya resultado algo, de suerte que lo que resta se reduce a demostrar que esta improcedencia se debe a su «desdichada constitución». Por último, con motivo de la consignación de un mapa de la Luna elaborado por Tobias Mayer y publicado, a la muerte de este, por Georg Christoph Lichtenberg (de hecho, el mapa mantuvo su vigencia durante un siglo), en señal de agradecimiento a este último por su interés en la investigación de la Luna, se lo adopta como objeto de observación: se trata de averiguar la causa de su desdicha. Al efecto, se ponen sucesivamente a la obra los tres ingenios técnicos mencionados: primero, el espectrófono; luego, el oniroscopio, y, por último, el parlamonio. Se lo escudriña en Londres, en su encuentro con el gran Garrick (encuentro que tuvo efectivamente lugar, por cierto); se asiste a un sueño en que Lichtenberg se encuentra a sí mismo ante Dios, quien le allega una pequeña esfera que es la Tierra en miniatura y que el profesor, auscultándola, desbarata; se lo ve en su gabinete, acompañado de su amiga Dorothea, dando muestras de su contradictoria proclividad a la superstición; con toda precisión se sigue después su mano diestra escribiendo una carta —la hermosa carta de *Deutsche Menschen*— que llora la pérdida de una niña maravillosa; se lo encuentra en Einbeck, con ocasión de un ajusticiamiento, y se le escucha declamar, entregado a la musa, palabras que se resuelven, parlamonio mediante, en música grandiosa, y al cabo de todo es su funeral.

Las hipótesis se suceden con cada escena: para Quikko, la desdicha de Lichtenberg se llama Göttingen, así como todos los apremios y todas las minucias y quisquillas de la vida cotidiana que debe sobrellevar el profesor en su ciudad de residencia. El presidente del comité, Labu, opone que, en sueños, puede aquel elevarse por sobre la estrechez que lo oprime, y esto motiva el empleo del oniroscopio. Sofanti sostiene que no son las circunstancias externas las que le echan a perder la vida, sino su temperamento: el físico ilustrado, vindicador de los fueros de la razón, es también el supersticioso, que se deja dominar por augurios y presentimientos, sucumbe a la hipocondría y se ocupa obsesivamente de cosas baladíes. (De paso, se juzga la carta referida por las tribulaciones que trae la muerte a los humanos, desconocida, decía, para los seres lunares, y el alma de la niña fallecida es acompañada por una breve música.) Peka, por último, concluye la evaluación: «No son sus circunstancias exteriores las que lo sujetan a Göttingen, ni su íntima propensión lo que lo convierte en hipocondríaco, sino, sencillamente, su apariencia. Lo habréis notado: tiene una joroba» (IV-2 716).

Lichtenberg ha muerto, dejando atrás obras nunca escritas —*La isla Cebú*, *Kunkel*, *El paracletor*, *El príncipe doble*, etc.— y un cúmulo de anotaciones en

sus diarios, los póstumamente célebres *Libros de saldos* (*Sudelbücher*), que los selenitas tienen fotografiados y de donde, por cierto, Benjamin ha extraído buena parte de lo que dice Lichtenberg aquí, en sus parlamentos. El presidente Labu infiere que la tesis de la investigación emprendida —que los humanos no llegan a nada porque jamás son felices— debe ser corregida ante el ejemplo del profesor: es la desdicha (*Unglück*) lo que los impulsa, lo que puede hacerlos llegar muy lejos, como ocurre en este caso. Al cierre de la investigación toda, se le rinde homenaje bautizando el cráter C. Y. 2802, donde el comité ha tenido sus sesiones, con su nombre, que se suma, pues, a los de Tales, Helvecio, Humboldt, Condorcet y Fourier (cf. IV-2 720).

No es improbable que, en el Lichtenberg de *Lichtenberg*, con todas las peculiaridades del hombre, lo disperso de sus intereses, lo inconcluso de su obra, la incertidumbre acerca de la fortuna que esta en definitiva pudiese tener, incluso cierto talante inquieto y aprensivo, Benjamin se hubiese visto reflejado como en un espejo, deformante, si se quiere. Pero quizá, mayormente, pudo entender (y ejercer) en todo su alcance el imperativo de Lichtenberg: «Esfuérate por no estar por debajo de tu época» (*Bemühe dich, nicht unter deiner Zeit zu sein*) (Lichtenberg, 2005 I: 302 [D<sub>1</sub> 474]), que significa algo así como «Esfuérate por no estar meramente en tu presente». El tiempo, la época (*die Zeit*) siempre se adelantan a sí mismos (y se rezagan) y ponen entre paréntesis (hacen *epoché*, ponen en suspenso) el presente, *su* presente, único modo en que puede haber época y tiempo. Digamos que algo tiene que ver con lo que el locutor que introduce la pieza radiofónica llama, a modo de advertencia y como cosa bien conocida, «desfase temporal» (*Zeitverzerrung*), refiriéndose con ello a la relación de tiempos entre la Luna y la Tierra. Digamos que la idea de un desfase de esta índole algo tiene que ver con el parlamento de Hamlet, espléndidamente representado por Garrick en el teatro de Drurylane en que se encuentra Lichtenberg, en la primera escena suya que captan los selenitas con el espectrófono: «[...] Fuera de quicio está el tiempo [*Die Zeit ist aus den Fugen*]. ¡Oh, maldita fortuna, / que haya nacido yo para ponerlo en orden! / No, venid, y vamos todos»<sup>3</sup>. *Die Zeit ist aus den Fugen: The time is out of joint*: es el desfase, la dislocación (la *Entstellung*) del tiempo, el arrebató del tiempo, sin el cual no hay tiempo ni época —ni mundo.

3. Es el final de la quinta y última escena del acto primero de *Hamlet*. El príncipe calma al espectro, que ansiosamente ha instado a Hamlet, Horacio y Marcelo a jurar sobre la espada del primero que jamás hablarán de lo que han visto: «¡Descansa! ¡Descansa, perturbado espíritu! Así, señores. / Con todo amor a vosotros me encomiendo; / y todo lo que un hombre tan precario como es Hamlet / pueda hacer por expresaros a vosotros su amor y su amistad, / si Dios quiere, no habrá de faltar. Vamos, entremos todos. / Y aún el dedo sobre los labios, os ruego. / Fuera de quicio está el tiempo. ¡Oh, maldita fortuna, / que haya nacido yo para ponerlo en orden! / No, venid, y vamos todos» (Shakespeare, 2003: 51-52 [I.5.182-190]).

## 2. La suerte y la joroba

En la radionovela fantástica que acabo de reseñar, todo gira, como se habrá visto, en torno a dicha y desdicha, como criterios para determinar la sustancia o la definitiva nulidad de los seres humanos. Sería, tal es la hipótesis, su «desdichada constitución» (*unglückliche Verfassung*) la que explicaría que jamás lleguen a algo. Lichtenberg es, a este respecto, la piedra de toque y, al cabo, la falsación de la hipótesis, solo que lo es en su caso específico y, a lo sumo, habrá unos cuantos más a los que el *Unglück*, en vez de extenuar, aguijoneará. *Unglück* es desdicha, malaventura, adversidad, desgracia; también es infortunio, mala suerte. Si no fuese por el pronunciamiento del presidente Labu, se habría podido resumir el dictamen lunar acerca de aquel hombre, acaso, consignando dos cosas: que la extrema singularidad de Lichtenberg debía ser atribuida a su joroba y que Lichtenberg estaba particularmente marcado por la mala suerte<sup>4</sup>.

¿Qué es la mala suerte? En alemán coloquial, se dice *Pech*, *da hast du Pech gehabt*, «tuviste mala pata», que decimos nosotros. *Pech* es 'brea', 'pez': la negrura se supone figura, o color, más bien, de lo malo. Mala suerte, se entiende, no solo de manera accidental, porque de súbito algo falle, algo que se tenía previsto o proyectado y que no resulta en el momento, no; mala suerte reiterada, persistente, que se difunde agorera a todo trance significativo de la vida, negro nubarrón que se mantiene en ciernes sobre el infortunado donde quiera que vaya, como proponen con elocuencia las viñetas humorísticas. Sería, en tal calidad, como entienden los selenitas, una condición constitutiva y quizá todavía, en otro tono, algo así como un a priori, una especie de trascendental que no hace más que manifestarse y expresarse en las varias incidencias. Sin tener idea alguna de esos dos últimos términos, nadie es más sensible a lo que significan cuando se trata de la mala suerte que las niñas y los niños, quienes a este respecto suelen ser, permítaseme ponerlo así, un poco hipocondríacos: no es solo el «¿por qué a mí?», sino «*siempre me tiene* que pasar a mí». Pronto regresaré sobre este motivo infantil, entre tanto, me limito a anotar que eso de la condición es un poco como razonan con algo de circularidad los dignatarios del comité lunar: mala suerte tienen, desafortunados son los seres humanos por ser humanos; infeliz es su constitución, la mala suerte que tienen es la de ser lo que son. En rigor, su razonamiento no dista tanto de las supercherías a que se entrega Lichtenberg, que, al fin, parecen compensar aquella otra, que es de la razón cuando empieza a dar vueltas sobre sí misma. El mito no es algo que se abandone tan fácilmente. Benjamin lo tenía claro. Y, por cierto, nuestra creencia en la mala suerte es un porfiado resabio de los tiempos míticos, siempre inevitablemente entremezclados con cada presente.

4. Sobre sí mismo decía Lichtenberg: «Jamás se es tan dichoso como cuando nos entona el sentimiento fuerte de vivir *solo* en este mundo. Mi desdicha [*Unglück*] es no existir nunca en *este* mundo, sino en una serie de posibles cadenas de combinaciones que crea mi fantasía, apoyada por mi *conciencia*, y así pasa parte de mi tiempo y no hay razón para que esté en condiciones de vencerlo». (Lichtenberg, 2005 I: 786 [J 948]).

Aun así, en una cosa tienen razón, aunque esta sea circular: si la mala suerte tiene aire de condición, la buena siempre es accidental; pero (aquí es donde la razón gira sobre sí misma) no hay a priori que separe la mala suerte de la buena suerte. Así pues, la mala suerte, como ese (cuasi) trascendental que la niña y el niño conocen bien, es notoriamente ominosa y, en esa calidad, se puede traer a cuento, aparte de la viñeta humorística que mencionaba, otra imagen de ella.

*Infancia berlinesa hacia el mil novecientos* (1932-1933) concluye con la miniatura —es la trigésimo séptima de la serie— «El hombrecito jorobado» (*Das bucklichte Männlein*). La figura proviene de una canción que se reproduce (con intervenciones de Brentano, particularmente en la conclusión) en el anexo de piezas infantiles de *Des Knaben Wunderhorn* (*El mágico cuerno del muchacho*), la heteróclita y muy exitosa colección de canciones populares que publicaron Achim von Arnim y Clemens Brentano entre 1805-1806 y 1808 y que merecieron, de Johann Heinrich Voß, la censura de ser «una desastrosa mezcla de toda clase de chuscas, machaconas, sucias e ineptas coplillas de moda, junto a algunas desabridas cantinelas de iglesia». Se presenta como una canción para niños y, como muchas canciones infantiles, resulta particularmente sugerente. En ella, habla una joven que, en cada una de sus tareas domésticas, se ve importunada por el jorobadito (a propósito, *jorobar* significa esto mismo), incluso la está estorbando mientras ella reza en la recámara. Brentano, que recogió la canción de testimonio oral y agregó las estrofas 6, 8 y 9 (véase el apéndice), hace que el jorobadito, al final, interrumpa a la joven pidiéndole que rece por él también. En fin: el hombrecito es mucho menos un trasgo que un porfiado acosador y su protuberante joroba es mucho más el signo de su deseo que un defecto físico y así, también, el índice de un defecto moral.

En *Infancia berlinesa*, las cosas son algo distintas. Todo allí parece jugarse en la *mirada*. De día, en sus andanzas, el niño Benjamin disfrutaba espiando a través de los ventanucos de los sótanos lo que allí dentro, más o menos reservadamente, se ofrecía a la vista. De noche, en el sueño, lo petrificaban miradas que se disparaban sobre él desde esos sótanos, miradas de «gnomos con gorros puntudos» (IV 303). El jorobadito de la canción pertenecía a esa misma caterva temible y su nombre le fue revelado, sin saberlo ella y sin que él supiese en ese momento, por su madre, que le anunciaba, cada vez que rompía algo o se caía, que «El chapucero manda saludos»: «Y ahora entiendo de lo que hablaba. Ella hablaba del hombrecito jorobado, que me había mirado. A quien mire este hombrecito, no presta atención. Ni a sí mismo, ni tampoco al hombrecito. Conturbado está ante un montón de añicos: «A mi cocina quiero ir, / Prepararme mi sopita, / Un jorobadito está allí, / Ya me quebró la ollita» (IV-1 303). Nada más que mirar hacía el hombrecito de la giba, ni daño ni trastorno mayor, sino solo: «de cada cosa a que me allegaba, cobrar la media porción del olvido» (IV-1 303). La reflexión final que ensaya Benjamin se concentra en las imágenes que la mirada del hombrecito fija de la vida de cada quien y que, se dice, pasan aceleradamente ante la vista del que está en trance de morir, como pasan las imágenes de los librillos infantiles que, hojeados rápidamente, dan la

impresión del movimiento. Esta conexión con la muerte habla del carácter ominoso al que partía haciendo referencia. En la mirada del jorobado, se van apilando imágenes, una tras otra, cada una de las cuales es mensajera de la muerte de aquel que es mirado.

Como se sabe, Hannah Arendt, hablando de la fama póstuma de Benjamin, señala como factor determinante en la vida de aquellos que han recibido el reconocimiento general después de muertos «el elemento de la mala suerte, muy prominente en la vida de Benjamin» (Arendt, 1970: 157). Por cierto, vincula este elemento y la clara conciencia que Benjamin habría tenido al respecto, unida a una tendencia infalible a ir a dar en «el centro mismo de una desventura» (Arendt, 1970: 159), a la canción del jorobadito y a la persistencia de este último («Mr. Bungle sends his regards») a lo largo de su itinerario. Un poco llevando las cosas al extremo, Arendt se siente tentada de relatar la vida de Benjamin «como una secuencia de [...] pilas de escombros», habida cuenta de que «él mismo la veía de ese modo» (Arendt, 1970: 159). La imagen es elocuente, ya volveré sobre ella.

### 3. Distorsión y olvido

Hablaba del carácter ominoso que puede adquirir una porfiada mala suerte. La canción infantil que evoca Benjamin tiene esa ambivalencia en la que moran y medran los niños y las niñas y que no sabe de la frontera que separa lo jocoso de la angustia. Reír, en ese estado, es apaciguar los miedos valiéndose de un subterfugio que, entre poderoso e impotente, alarga la sombra de esos mismos miedos. Con esa ambivalencia, acaso riman los matices más complejos que adopta la figura del jorobado en el ensayo de Benjamin sobre Kafka (*Franz Kafka: Para el décimo aniversario de su muerte*, 1934). Retorna aquí como el título de la tercera y penúltima secciones, idéntico a aquel de la *Infancia berlinese: Das bucklicht Männlein*. El vínculo con el recuerdo de infancia es el olvido, que el hombrecillo cobra infaliblemente, pero la palabra fundamental es *Entstellung* ('distorsión', 'desfiguración', 'dislocación').

Se trata del fundamento de la escritura kafkiana; se trata del animal como depósito de lo olvidado; se trata del engendro Odradek de *Die Sorge des Hausvaters* (*Las tribulaciones de un padre de familia*), que es «la forma que adoptan las cosas en el olvido [*Vergessenheit*]. Están distorsionadas [*entstellt*]» (II-2 431). Y Benjamin apunta que todas las figuras de Kafka que comparten esa índole remiten al «arquetipo [*Urbild*] de la distorsión, el jorobado» (II-2 431)<sup>5</sup>. De ahí al frecuente ademán del hombre que inclina la cabeza profundamente sobre el pecho, a la cruenta escritura de la culpa sobre la espalda del sentenciado en la *Colonia penitenciaria*, de ahí a la temprana anotación de Kafka, que habla

5. La joroba es la carga de la desfiguración: «Y así van juntos ya largamente en la insondable canción popular alemana del hombrecito jorobado, que está más cerca del mundo de Kafka que ninguna otra cosa. El hombrecito jorobado, que soporta originariamente sobre la espalda la carga de la desfiguración, es precursor y patrono de aquellos abatidos en Kafka, un emisario del reino de lo olvidado como ellos» (II-2 1241).

de tenderse a dormir con los brazos cruzados y las manos sobre los hombros «como un soldado con su carga», de ahí, por fin, al gibado de la canción: «Este hombrecito es el residente de la vida distorsionada [*der Insasse des entstellten Lebens*]» (II-2 432).

Odradek comparte con el jorobado ciertos rasgos: es «extraordinariamente movedizo y no se deja capturar», ríe —la relación la traza Benajmin— con «risa como solo se puede producir sin pulmones. Suena como el crujir de las hojas caídas», «no daña a nadie», y, por cierto, sobrevive (cf. Kafka, 2002: 283, 284), tal como se colige que sobrevive el jorobado, cuya mirada es como el relicario de las imágenes de toda una vida que el agónico ve en el tris de morir. Por último, si se quisiera dar crédito a una de las etimologías del nombre (la voz checa *odraditi*, ‘desaconsejar’, ‘disuadir’) —etimologías todas conjeturales y en esa misma medida inanes, como ya las descarta de antemano el padre cuitado del relato—, hasta en eso podría reconocerse algún parentesco: la disuasión interfiere la atención del disuadido.

Pero lo principal es, sin duda, la distorsión. *Entstellung* es un vocablo de significado vario, aunque de espectro semántico afín: ‘desfiguración’ y ‘deformación’, ‘falseamiento’, ‘alteración’ y ‘adulteración’, ‘desnaturalización’. Literalmente, sin embargo, denota ‘desplazamiento de lugar’, ‘desplazamiento de posición’ (*stellen* significa ‘erigir en un sitio determinado’). Así como de Odradek puede predicarse esta operación del hombrecito, jamás fijos en algún lugar, movedizos, inopinados, súbitos, induciendo la desatención, la omisión y el olvido y adulterando así la forma de las cosas. Ambos están o son *ent-stellt* y ambos provocan *Ent-stellung*, ambos son criaturas de una discreta y generalizada alteración.

Decía que *Entstellung* es la palabra fundamental del ensayo sobre Kafka. Benjamin había empleado el término en su charla radiofónica *Franz Kafka: En la construcción de la muralla china* (1931), en un contexto marcado por sus intercambios con Bertolt Brecht, consignados en el diario de mayo y junio de 1931. Leemos allí:

La obra de Kafka es profética. Las extrañezas extremadamente precisas de las que está tan llena la vida con la cual tiene que ver son, para el lector, solo comprensibles como pequeños signos, señales y síntomas de desplazamientos [*Verschiebungen*], que el escritor siente abrirse paso en todas las relaciones, sin que él mismo pueda ajustarse a los nuevos órdenes. Así es como no le queda más que responder a las distorsiones [*Entstellungen*] casi incomprensibles que delata el surgimiento de esas leyes con una estupefacción, a la que por cierto se mezcla espanto cerval. Kafka está tan lleno de esto, que no cabe pensar en suceso alguno que en su descripción —es decir, aquí, no otra cosa que investigación— no se distorsione [*sich nicht entstellt*]. En otras palabras, lo que describe hace afirmaciones sobre algo otro que ello mismo. (II-2 678)

En la emisión radiofónica, la distorsión tiene ante todo el carácter de un desplazamiento, afín a lo que Freud concebía como la operación esencial, junto a la condensación, del trabajo del sueño, pero mantiene el carácter de un síntoma.



El ensayo le confiere un sentido más complejo al término, al paso que «la distorsión de la existencia [*Entstellung des Daseins*]» es identificada como el «único y solo objeto» (II-2 678) de la obra de Kafka. Desde luego ya no es solo un síntoma. Y tampoco puede pensarse así la joroba y la misma figura del hombrecito jorobado, al que se realza como el arquetipo de la *Entstellung*. El pasaje que citaba antes se completa con una referencia importante: «Este hombrecito es el residente de la vida distorsionada; desaparecerá cuando venga el Mesías, del que un gran rabí ha dicho que no quiere cambiar el mundo con violencia, sino que solo va a arreglarlo un poquito [*nur um ein Geringes*]» (II-2 432). Hay ahora, pues, en esta figura, un vector que la vincula esencialmente con la redención. Así, en la última sección del ensayo sobre Kafka («Sancho Panza»), Benjamin vuelve sobre el tema de la rectificación mesiánica de las *Entstellungen*, para decir que estas no lo son solo del espacio, sino también del tiempo (II-2 433). Se simbolizan ellas en la joroba como agobiante carga del olvido, carga que oprime la existencia, eminencia gravitante del mundo primordial (*Vorwelt*) del que se ha de buscar la manera de liberarse: «con que solo se quite la carga de la espalda» (II-2 438). El hombrecito de la giba es, ciertamente, un emisario del reino del olvido (cf. II-2 1241) y «el olvido afecta siempre a lo mejor, pues afecta a la posibilidad de la redención» (II-2 434). Y, sin embargo, este mismo detrimento es un índice de la redención. En este sentido, sostiene Benjamin «[q]ue el concepto de distorsión en la exposición de Kafka tiene una doble función» (II 1200), y que «[l]a distorsión se suprimirá a sí misma [*wird sich selber aufheben*], abriéndose paso hasta la redención» (II-2 1201). Es, dice Benjamin, un «desplazamiento del eje [*Axenverschiebung*] en la redención» (ibídem). Si el olvido es la distancia entre el Paraíso y la redención misma, la *Entstellung* es, por una parte, la catástrofe, pero no porque sea una grosera pantomima de todo orden de las cosas: ya no como síntoma, sino como régimen, es un pequeño desplazamiento, un desajuste generalizado. Por otra, habrá de suprimirse a sí misma, desajustando el desajuste, operando su propio desplazamiento.

#### 4. El enano teológico

Todo el mundo lo sabe: el jorobado retorna también en las célebres tesis *Sobre el concepto de historia* (1941), de una manera que, sin contradecirse con la anterior, la desplaza significativamente. Se recordará que, en la primera de aquellas tesis, Benjamin evoca la historia del invencible autómatas ajedrecista, el muñeco con atuendo turco manejado por un enano jorobado (*ein buckliger Zwerg*) y consumado maestro, ingeniosamente oculto con artificio de espejos, bajo la mesa de juego que el autómatas tenía ante sí, para referirse, alegóricamente, al materialismo histórico y a la teología, y a esta como la maestra escondida que al servicio del primero asegura su victoria (I 691). El muñeco aquel hace referencia al célebre turco del barón Von Kempelen, adquirido a comienzos del siglo XIX por el ingeniero e inventor Johann Nepomuk Maelzel, que, luego de una gira por Europa, hizo numerosas presentaciones en Estados Unidos. A algunas de ellas, en los años treinta, asistió Edgar Allan Poe, que desen-

trañó brillantemente el misterio, muchas veces debatido, del turco magistral (*Maelzel's Chess-Player*, 1836). Poe explicó hasta el último detalle el artificioso engaño y señaló como cómplice a un servidor de Maelzel, William Schlumberger, avezado ajedrecista: «Este hombre es más o menos de tamaño mediano y tiene una notable corcova en los hombros» («This man is about the medium size, and has a remarkable stoop in the shoulders», Poe, 2011: 2014)<sup>6</sup>.

Con seguridad, puede afirmarse que Benjamin conocía el ensayo de Poe en la traducción de Baudelaire. Su versión del autómeta, que coincide con la que ofrece Poe, difiere de esta en un detalle conspicuo: el diestro jugador oculto bajo la mesa del turco, lo bastante amplia para albergar a un sujeto de talla normal, como el mentado Schlumberger, es descrito como un enano gibado, en el que ciertamente no podrá dejar de reconocerse al *bucklichtes Männlein* de la infancia, el mismo que se propone como prototipo de las criaturas anómalas de Kafka. La corcova ha sido, por supuesto, el vínculo, el signo.

El hombrecillo y el enano están vinculados, pero, a diferencia de aquel que, en el ensayo sobre Kafka, desaparece al advenir el Mesías, este es más bien su emisario, el secreto abogado de su constante inminencia. Si en el primero la joroba es el signo del olvido y de la deformación y empequeñecimiento de las cosas en su relegación a esa borrosa provincia —el olvido es una dimensión ontológica en cuanto que es algo que le sucede a las cosas mismas, no meramente la modificación de un sujeto—, en el enano teológico, en cambio, es el índice, el centinela del recuerdo. Nada, pues, podría oponerlos más, pero, en esta misma oposición, son tan inseparables como envés y revés, de espaldas uno al otro, unidos. Y es como si, en virtud de esa unión, se reiterasen ciertos motivos, casi diría paradójicamente, a uno y otro lado. Me limito simplemente a mencionar algunos de ellos.

Uno: no está lejos la fortuna. En la segunda «tesis», a propósito de la imagen de la felicidad (*Glück*) que los seres humanos pueden hacerse, y que está determinada por «el aire que hemos respirado, en compañía de hombres con quienes hubiésemos podido conversar, de las mujeres que podrían habérsenos entregado», concluye Benjamin: «En otras palabras, en la representación de la felicidad oscila inalienablemente la de la redención [*Erlösung*]» (I 693)<sup>7</sup>. Como se ve, la imagen de la felicidad no es esencialmente distinta de la imagen de la suerte: «Da hast du Glück gehabt» («Tuviste suerte, esa mujer se te entregó»). Es casi como si uno dijera: la felicidad es una condición —un estado— en el que la suerte (la buena suerte) ha dejado de ser accidental. Es el liberado reverso de la mala suerte como destino mítico.

Dos: la mirada del ángel de la historia: «Tiene el rostro vuelto hacia el pasado —dice Benjamin—. En lo que a *nosotros* nos aparece como una cadena de acontecimientos, *él* ve una sola catástrofe, que incesantemente apila ruina sobre ruina

6. De hecho, Poe contabiliza las dimensiones de la caja detrás de la cual está el autómeta «son perfectamente suficientes para acomodar a un hombre muy por encima de la talla común» (Poe, 2011: 2012).

7. Cito según mi traducción en Benjamin (2009).

y se las arroja a sus pies» (II 697). *Trümmer auf Trümmer*, ruina sobre ruina, destrozos, desechos, añicos: *Scherben*, como aquellos ante los cuales está consternado aquel que miró el jorobadito. Esta misma tesis IX dice que el ángel «mira atónitamente. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, abierta su boca, las alas tendidas» (II 697). Atónitamente mira, también, el que fue mirado antes por el hombrecito, el que, sin que pudiera apercibirse de sí, fue sustraído a toda atención por esa mirada.

Tres: el ángel «quisiera demorarse, despertar a los muertos y volver a juntar lo destrozado. Pero una tempestad sopla desde el Paraíso, que se ha enredado en sus alas y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas» (II-2 697 s.). En el ensayo sobre Kafka, se habla de «una tempestad que sopla desde el olvido» (II-2 437), «desde el mundo primordial [*Vorwelt*]» (ibídem). El ángel quisiera vencer el olvido, pero cede a la debilidad de su fuerza y sigue impulsado hacia el futuro, de espaldas. Dar la espalda al futuro es una clave, cuyo principio se expresa también en la prohibición de averiguar lo venidero (cf. II-2 704), que cancela todo genuino venir bajo el hechizo de lo mítico. La otra clave es que no se puede volver a unir (*zusammenfügen*) lo destrozado. La débil fuerza mesiánica, que no la angélica, lo sabe.

## 5. Retratos

Lichtenberg, debido a su mal de nacimiento, la cifoscoliosis, cumplía con todos los requerimientos para ser considerado el hombrecito jorobado de la literatura alemana. Johann Gottwerth Müller describió, en su novela *Ferdinand* (1802), el cuerpo de su difunto amigo (fallecido tres años antes) de la siguiente manera: «El primer docto de la ciudad era un pequeño apotecario tullido, provisto de licencia para ejercer medicina y cirugía, cuatro pies de alto, cuyo pecho estaba cargado con una protuberancia, así como la espalda con una alta cúpula. Pero si la naturaleza había tratado su cuerpo muy a manera de madrastra, por otra parte lo había compuesto tanto más ricamente, puesto que el señor Hellberg (así se llamaba) no solo era una de las cabezas más eminentes, sino que esta estaba construida de forma extraordinaria. [...] Era una cabeza universal, en la que sus inmensos conocimientos estaban siempre presentes cuando los requería, y cada uno de sus múltiples talentos estaba a la orden a cada instante» (Müller, 1802: 193 s.). Más adelante, en la novela, a propósito de la presentación del tal Hellberg ante dos respetables caballeros, encontramos lo que podría considerarse el remate de la descripción:

[...] pero el joven conde, que presumiblemente se habrá imaginado ese hermoso espíritu también como una hermosa figura, y que jamás en su vida había visto a un jorobado, se sorprendió al ver una cabeza humana sobre una masa ambulante que, de hecho, desde la punta extrema del pecho hasta la excrescencia extrema entre los omóplatos daba una línea más larga en tres quintos que si se medía desde un extremo de los hombros al otro, y cuyos brazos pendían hasta las rodillas. Poniendo toda la atención en sí para no parecer sorprendido ante nada que le pareciese nuevo, estuvo a punto de que se le escapara una

estentórea exclamación de asombro ante la vista de esta heteróclita figura, a la que le habría bastado andar en cuatro patas para verse más parecida a una tortuga que a un ser humano. (Müller, 1802: 208 s.)<sup>8</sup>

La estatura que aquí se le atribuye a Lichtenberg no va mucho más allá del metro y veinte centímetros, definitivamente «de talla baja», como se dice; «enano», como se decía. Él mismo alegaba alzarse hasta cuatro pies y medio, pero la peluca bien esponjada ayudaba en ello.

Algo más podría agregarse a esta semblanza de Lichtenberg so capa de hombrecillo jorobado: su misma escritura, sus «saldos», la vivacidad con que las anotaciones de los *Sudelbücher* sorprenden al lector, como rayos —el fenómeno fascinaba a Lichtenberg— que alumbran fugazmente el universo del discurso y hasta más allá. Todo ello tiene algo, también, de la eficacia paralizadora del hombrecillo aquel, algo que toma por asalto y rebasa la atención del que lee. De lo que en virtud de ello ocurre, bien podría afirmarse lo que en son de rebatimiento se dice del *cogito*: «*Se piensa* [*Es denkt*], debería decirse, así como se dice: *relampaguea* [*es blitzt*]» (Lichtenberg, 2005 II: 412 [K 76]). El nombre del hombre habla por sí mismo (Lichtenberg, Hellberg, Blitzenberg), su tormenta de ideas, con todos sus efectos luminosos, sería inseparable, más aún, acaso atribuible al montículo sobre su espalda.

Benjamin, ciertamente, no ostentaba nada similar. Pero no hace falta ser jorobado. En su *Historia de una amistad*, Gerschom Scholem anota, a propósito de las impresiones que le causaron los primeros encuentros con el joven Benjamin:

[...] era de talla mediana, muy delgado hacia entonces y todavía años después; vestía de un modo acentuadamente poco llamativo y las más de las veces se mantenía ligeramente inclinado hacia delante. No creo haberle visto vez alguna caminar erguido con la cabeza levantada. Su paso tenía algo de inconfundible, precavido y como tanteando, lo que tal vez era atribuible a su miopía. No le gustaba andar rápido, y a mí, que era mucho más alto, tenía largas piernas y daba grandes y rápidas zancadas, no me era fácil ajustarme a su paso en las caminatas. Muy a menudo se detenía y continuaba hablando. Desde atrás era fácil reconocerlo por su paso; y esta peculiaridad de su andar se acentuó en el transcurso de los años. (Scholem, 1975: 16)

Andar vacilante y pausado, levemente inclinado, anunciando la curvatura de la espalda, ha de suponerse; y ha de suponerse también que lleva una marca de infancia, tal como se lee en la *Crónica de Berlín* (1932):

También recuerdo cuán intolerable le era a mi madre la cortedad con que, al caminar por las calles, me rezagaba medio paso detrás de ella. Parecer más

8. Más benigna que la descarnada descripción del amigo es la que el propio Lichtenberg da de sí, en «Carácter de una persona que conozco», que comienza en este tenor: «Su cuerpo está constituido de tal modo, que un mal dibujante, a oscuras, lo dibujaría mejor, y si estuviese en su poder modificarlo, le daría menos relieve a algunas partes» (Lichtenberg, 2005: I 67 [B 81]).

lento, más torpe, más estúpido de lo que era, esta costumbre la adopté en esos paseos con ella, y acarrea el peligro de creerse más rápido, más diestro y más astuto de lo que soy. (VI 466)

*Rezago, atrás, detrás.* Todo parece, al fin, pertenecer al régimen de la espalda.

## 6. Los añicos

Evoca Benjamin el final de la canción popular: «Niña querida, ay, te pido, / ¡reza también por el jorobadito!», y concluye el apartado sobre el hombrecillo con una última consideración: «Si Kafka no ha rezado —lo que no sabemos—, sin embargo, le era propio en sumo grado lo que Malebranche llama “la oración natural del alma” —la atención [*Aufmerksamkeit*]. Y en ella incluyó, como los santos en sus oraciones, a toda criatura» (II-2 432)<sup>9</sup>. ¿De qué atención se habla aquí? ¿Cómo se incluye en la atención a toda criatura, si la atención, en el sentido en que usualmente la entendemos, es foco, intención, vigilancia consciente con precisa dirección que atina sobre unos entes igualmente precisos? ¿Y cómo ha de sobreponerse la atención al peso del olvido? ¿Qué atención?

Acaso habría que pensar en la diferencia entre la memoria involuntaria y la voluntaria, sobre la que reflexiona Benjamin en *Sobre algunos temas en Baudelaire* (1939), siendo la voluntaria una «que se encuentra supeditada a la inteligencia» (I-2 609), «que es dócil a la llamada de la atención» (I-2 610). Pero quizá es más pertinente considerar lo que se dice en *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica* (1935) sobre las transformaciones del modo de recepción y del sujeto de esa recepción —sujeto colectivo, masivo—, inducidas por los dispositivos técnicos y por la mediación técnica de la obra: «Distracción y recogimiento [*Zerstreuung und Sammlung*] están en una oposición tal que permite la siguiente formulación: el que se recoge ante la obra de arte se sumerge en ella [...]. Al contrario, la masa distraída, por su parte, sumerge la obra en ella misma» (I-2 504). Y así como la recepción táctil no depende ni se efectúa en virtud de la atención, sino del hábito, así también la recepción óptica, en la medida en que es determinada por aquella, «tiene lugar intrínsecamente mucho menos en una tensa atención que en un reparar de paso» (I-2 505). Sigo, pues, la pista de esta indicación.

La joroba es un segundo cerebro y tiene una sola función: mantener la cabeza inclinada y así regir sobre los sentidos. Es el cerebro de una peculiar atención. No la atención del que mira y ve y somete a su mirada lo que ve, sino la atención del que mira pero es visto y es visto antes. Aquel cuya mirada es anticipada por la mirada de lo que ve. El gibado va y su giba, que hunde la cabeza entre los hombros y sobre el pecho, hace que esta mire hacia abajo. No tiene la mirada frontal, a menos que fuerce la cabeza para buscar horizontalidad. Entonces atiende, mira lo que ve y lo que ve es lo que mira. Pero si no se

9. La referencia a Malebranche remite a *Méditations chrétiennes*, XIII. Méditation, XI; «l'attention de l'esprit est une prière naturelle, qui obtient immédiatement de Dieu la lumière & l'intelligence des vérités les plus relevées» (Malebranche, 1707: 288).

obliga dolorosamente a esta torsión, entonces atiende de otra manera. Atiende *distraídamente*. Se deja ver por el destello de las cosas diseminadas y los desechos, y mantiene, así, una relación distinta con lo que se pierde, aquello que cada día es entregado a la provincia del olvido. La distracción es otro modo —es *el otro* modo— de atención: desatiende al sujeto de sí mismo y lo libera para atender más allá de sí, de *otro* modo. A aquel que atiende de este otro modo lo que hay abajo, desperdigado por los suelos, lo ve, lo llama, lo *atrae*, es decir, lo *distrae* de sí, luciendo en su singularidad. Son las trizas, los desechos, los añicos, es su relampagueo fugaz. *Recordar* es recogerlos sin negarles lo que son: en esa remembranza mantienen su indesmentible desmembramiento, y re-unirlos, re-componerlos, como si los estragos no hubiesen tenido lugar, es no hacerles justicia de la peor manera: así sean los desperdicios de la vida burguesa como las asolaciones de la historia. La reunión (*Versammlung*, que, dicho sea de paso, actúa como la gran palabra de Heidegger, el *logos* mismo en su versión) es, aquí, la mayor injusticia. Con ella contrasta el arte del *Sammler*, del coleccionista (que fue Benjamin, por cierto): nunca reunir, cuidar la singularidad irremplazable de cada cosa, es también el arte del *flaneur*, el paseante, que aún permanece retenido por el espíritu romántico, pero es mucho más, es decisivamente el arte del *chiffonnier*, el trapero, virtuoso de esta percepción, que atiende a lo que está distorsionado. Contrasta también la inquieta, inconstante escritura de Lichtenberg, cifrada en sus destellos de inmanencia.

Desaparecerá el hombrecito jorobado, afirma Benjamin, «cuando venga el Mesías [*wenn der Messias kommt*], del que un gran rabí ha dicho que no quiere cambiar el mundo con violencia, sino que solo va a arreglarlo un poquito [*nur um ein Geringes sie zurechtstellen werde*]» (II-2 432). Por cierto, ese «poquito», ese mínimo ajuste, el más pequeño que pueda imaginarse, probablemente tan pequeño que la imaginación tiene que declararse impotente en el esfuerzo por (re)presentarlo, suerte de contra o parasublime, hace *toda* la diferencia. Es el mínimo que suprime de una vez la distorsión de la existencia y de las cosas, que —si así pudiera decirse— las recuerda una y otras a sí mismas y resguarda su absoluta singularidad. Y es también, probablemente, el mínimo que discierne internamente la figura del jorobadito que mira y confunde, que cobra la parte del olvido, del enano teológico, del ángel de la historia y del Mesías mismo, figuras todas de la remembranza (*Eingedenken*). Pero no hay a priori para ese mínimo. Su discernimiento no solo es incierto, sino que es, como tal, imposible, porque solo acontece en el venir mismo del Mesías. Y este venir, que no es arribo o llegada, sino puro venir (*Kommen*), es en sí absolutamente inseguro, inseguro aún en el propio venir. «Mesías es solamente el que también puede no venir y no ser el Mesías. Es solo aquel que en el venir puede no venir. Solo aquel que únicamente en su no-venir puede venir» (Hamacher, 2002: 178). Semejante venir no viniendo y no venir viniendo altera el tiempo, disloca el tiempo homogéneo, lo saca de quicio (*out of joint*):

El Mesías solo viene en un tiempo dislocado [*entstellt*], aun si es por un mínimo, respecto de todo curso linear. Y solo *en cuanto* tiempo así dislocado,

en cuanto siempre estallado, puede venir el [tiempo] mesiánico: solo puede, pues, venir como dislocación [*Entstellung*] del tiempo, dislocación de las condiciones de la experiencia, dislocación de su posibilidad. Pero la dislocación más profunda de la posibilidad del tiempo mesiánico, la dislocación, pues, de la potencia [*Vermögen*] mesiánica misma, que Benjamin llama *fuerza* [*Kraft*] mesiánica, estriba en que está expuesta a la impotencia y así a la imposibilidad de apercibirse, operar y cumplirse *como* posibilidad, potencia y fuerza. (Hamacher, 2002: 178)

Pero si el Mesías solo viene, solo *puede* venir (y sería este todo su *poder*) en un tiempo dislocado, es porque es el venir mismo el que disloca el tiempo. El venir induce, si puedo decirlo así, el desfase, la *Zeitzerrung* en el tiempo mismo. (Las *Entstellungen* lo son también del tiempo, afirmaba Benjamin.) Así, pues, como se leía en una de las anotaciones de Benjamin para su ensayo sobre Kafka, la distorsión es una operación bifronte, de difícil discernimiento en sí misma: la mínima rectificación mesiánica —que todo lo cambia y todo lo libera— tiene el carácter de la *Entstellung* también.

Desaparecerá el enano de la joroba cuando venga el Mesías. Desaparecerá también el Mesías en su propio venir. En su venir, el Mesías se suprime, abriendo una (distinta) relación de la historia a lo mesiánico, otra experiencia de tiempo, historia y mundo, de recuperada inmanencia.

Por cierto, nada tuvo que ver Lichtenberg con mesianismos de ninguna especie ni estirpe; dispuesto estaba a regalar dos mesías a cambio de un pasaje de *Robinson Crusoe* (cf. Lichtenberg, 2005 I: 471 [F 69]). La inmanencia era lo suyo, así como también lo pequeño, las diferencias minimales, las «verdades de pacotilla» (*Pfennigs-Wahrheiten*, cf. Lichtenberg, 2005 I: 639 [F 1219]). Acaso una anotación perfectamente concisa de los *Libros de saldos* podría aproximarse al mesianismo material-histórico de Walter Benjamin: «Zeit urbar machen» (Lichtenberg, 2005 I: 204 [C 245]), es decir: «[h]acer cultivable, habitable el tiempo».

## Referencias bibliográficas

- ARENDT, Hannah (1970). *Men in Dark Times*. Nueva York: Harcourt, Brace & World.
- BENJAMIN, Walter (1978). *Briefe* 2. Herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Gerschom Scholem und Theodor W. Adorno. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1991). *Gesammelte Schriften* I-2 (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* / *Über einige Motive bei Baudelaire* / *Über den Begriff der Geschichte*), II-2 (*Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages* / *Franz Kafka: Beim Bau der chinesischen Mauer*), IV-1 (*Deutsche Menschen. Eine Folge von Briefen* / *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*), IV-2 (*Lichtenberg. Ein Querschnitt*), VI (*Berliner Chronik*), editado por Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- (2009). *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Traducción, introducción, notas e índices de Pablo Oyarzun Robles. Edición corregida y aumentada. Santiago: Lom.
- HAMACHER, Werner (2002). «“Jetzt“: Benjamin zur historischen Zeit». En: GEYER-RYAN, Helga; KOOPMAN, Paul y YNTEMA, Klaas (eds.). *Benjamin Studies. Studien 1. Perception and Experience in Modernity*. Amsterdam / Nueva York: Ropodi, 145-184.
- KAFKA, Franz (2002). *Schriften Tagebücher Kritische Ausgabe: Drucke su Lebzeiten*, editado por Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch y Gerhard Neumann. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- LICHTENBERG, Georg Christoph (1972). *Schriften und Briefe III. Aufsätze, Entwürfe, Gedichte, Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche*. Múnich: Carl Hanser Verlag.
- (2005). *Sudelbücher* (I, II, Register zu den Sudelbüchern I + II), editado por Wolfgang Promies. Múnich: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- MALEBRANCHE, Nicolas (1707). *Méditations chrétiennes et métaphysiques*. Lyon: Léonard Pleignard.
- MÜLLER, Johann Gottwerth (1802). *Ferdinand: Ein Originalroman in vier Büchern*. Volumen 2. Altona: Johann Friedrich Hammerich.
- POE, Edgar Allan (2011). *The Complete Works of Edgar Allan Poe* [libro electrónico]. Delphi Classics.
- SCHOLEM, Gershom (1975). *Walter Benjamin: Die Geschichte einer Freundschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- SHAKESPEARE, William (2003). *Hamlet*. Anotaciones e introducción de Burton Raffel, y ensayo de Harold Bloom. New Haven y Londres: Yale University Press.

---

**Pablo Oyarzun R.**, filósofo, ensayista, crítico y traductor, es profesor titular de Filosofía de la Universidad de Chile; dirige la Iniciativa para la Revitalización de las Humanidades, Artes y Ciencias Sociales en la misma institución y es miembro del Consejo Superior de Ciencia del Fondo Nacional de Ciencia y Desarrollo Tecnológico (FONDECYT) de Chile. Tiene más de 400 publicaciones entre libros, capítulos de libro, ensayos, artículos y traducciones. Sus libros recientes concierne las teorías de lo sublime, literatura y escepticismo, la obra de Jonathan Swift y la poética de Charles Baudelaire. Su investigación en curso se refiere al pensamiento de Georg Christoph Lichtenberg y las teorías del lenguaje de los siglos XVII y XVIII. Ha traducido obras de Epicuro, Pseudo-Longino, Swift, Kant, Kleist, Baudelaire, Kafka, Benjamin y Celan.

---

**Pablo Oyarzun R.** is a philosopher, essayist, critic and translator. He is Professor of Philosophy at the University of Chile and Director of the Initiative for the Reinvigoration of the Humanities, Arts and Social Sciences at the same institution, as well as a member of the Council of the National Fund for Scientific and Technological Development (FONDECYT) of Chile. He has published more than 400 works, including books, chapters, essays, papers and translations. His recent books concern the theories of the sublime, literature and scepticism, the work of Jonathan Swift and the poetics of Charles Baudelaire. His current research is about Georg Christoph Lichtenberg and the theories of language of the 17th and 18th century. He has translated works of Epicurus, Pseudo-Longinus, Swift, Kant, Kleist, Baudelaire, Kafka, Benjamin and Celan.

---



**Anexo 1.** ARNIM, Ludwig Achim von y BRENTANO, Clemens (eds.) (1808). «El hombrecito jorobado». En: *Des Knaben Wunderhorn: Alte deutsche Lieder*. Heidelberg: Mohr und Zimmer. Anexo: Kinderlieder.

### Das bucklige Männlein

[290] Will ich in mein Gärtlein gehn,  
Will mein Zwiebeln gießen;  
Steht ein bucklicht Männlein da,  
Fängt als an zu nießen.

Will ich in mein Küchel gehn,  
Will mein Süpplein kochen;  
Steht ein bucklicht Männlein da,  
Hat mein Töpfllein brochen.

Will ich in mein Stüblein gehn,  
Will mein Müßlein essen;  
Steht ein bucklicht Männlein da,  
Hats schon halber gessen.

Will ich auf mein Boden gehn,  
Will mein Hölzlein holen;  
Steht ein bucklicht Männlein da,  
Hat mirs halber g'stohlen.

Will ich in mein Keller gehn,  
Will mein Weinlein zapfen;  
Steht ein bucklicht Männlein da,  
Thut mir'n Krug wegschnappen.

Setz ich mich ans Rädlein hin,  
Will mein Fädlein drehen;  
Steht ein bucklicht Männlein da,  
Läßt mirs Rad nicht gehen.[290]

Geh ich in mein Kämmerlein,  
Will mein Bettlein machen;  
Steht ein bucklicht Männlein da,  
Fängt als an zu lachen.

Wenn ich an mein Bänklein knie,  
Will ein bislein beten;  
Steht ein bucklicht Männlein da,  
Fängt als an zu reden.

Liebes Kindlein, ach ich bitt,  
Ber' für's bucklicht Männlein mit!

### El hombrecito jorobado

Quiero andar en mi jardín,  
Y mis cebollas regar;  
Un jorobadito está allí,  
Empieza a estornudar.

A mi cocina quiero ir,  
Prepararme mi sopita,  
Un jorobadito está allí,  
Ya me quebró la ollita.

A mi piecita quiero ir,  
Y mi compota tomar;  
Un jorobadito está allí,  
Ya se comió la mitad.

Allá abajo quiero ir,  
Y buscar mis leñitos;  
Un jorobadito está allí,  
No dejó ni un palito.

A mi bodega quiero ir,  
Y traerme un vinito;  
Un jorobadito está allí,  
Se llevó un cantarito.

A la rueca me siento,  
Para mis hebras hilar;  
Un jorobadito está allí,  
La rueca no deja andar.

A mi piececita entro,  
Quiero rezar mis recitos,  
Un jorobadito está allí,  
Se ríe con regocijo.

Si en mi banquito me hincó,  
Para rezar un poquito;  
Un jorobadito está allí,  
Y dale con «yo digo».

Niña querida, ay, te pido,  
¡Reza también por el jorobadito!

**Anexo 2.** Una de las ilustraciones de Eduard Ille para *Das bucklichte Männlein*, en: Münchner Bilderbogen, n.º 69. 11ª. edición. Editado y publicado por Braun & Schneider en Múnich. Kgl. Hof- und Universitätsbuchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn in München, 1851.



**Anexo 3.** Dibujo semicaricaturesco de Lichtenberg realizado hacia el año 1795. Único retrato directo sobre su persona, atribuido al hijo de Johann Friedrich Blumenbach, amigo de Lichtenberg y también profesor de la Universidad de Göttingen.

